

Els finals d'obra en Guimerà

Ramon Bacardit

«Death, a necessary end,
will come when it will come»
SHAKESPEARE: *Julius Caesar*

Si hi ha un final famós en la dramaturgia catalana és el de *Terra baixa* (1897). La cèlebre frase «He mort el llop! He mort el llop!» de Manelic, enduent-se amb ell la Marta, és prou coneguda, i m'atreviria a dir que en bona part l'èxit internacional de l'obra (especialment notori en els Estats Units) està molt relacionat amb aquest desenllaç. Evidentment, Guimerà dominava la tècnica dels grans finals dramàtics. Només cal recordar el de *Maria Rosa* (1894), en què la protagonista homònima assassina el seu nou marit després que aquest, embriac, confessi que fou el responsable de la mort del capatàs i, per tant, el causant de la perdició i mort de l'Andreu, el primer marit.

En aquest cas, com també en el de *La filla del mar* (1900), que se suïcida després d'haver clavat la fitora a Pere Màrtir, hi trobem el mateix recurs, consistent a fer que els personatges secundaris, convertits en una mena de cor tràgic, assumeixin en silenci el desenllaç, propiciat, en part, per ells mateixos.

Ara bé, Guimerà no feia altra cosa que aplicar amb força habilitat la recepta del final apoteòsic tal com l'havia anat perfilant l'estètica romàntica. Recordem que el pudor neoclàssic a l'hora de presentar morts en escena va desaparèixer totalment amb l'arribada del Romanticisme. Shakespeare serví de model per bastir una dramaturgia basada en l'espectacularitat i en l'impacte emocional. Si la tradició classicista que encarnava Racine buscava arribar a l'emoció després d'haver passat per la raó, els autors romàntics

invertien el procés, calia que el trajecte fos de l'emoció a la raó. Aquest camí fou transitat amb absoluta delectació pels autors melodramàtics, que en feren un notable abús. Tanmateix, caldria distingir entre les llàgrimes compassives que solia arrencar el melodrama amb un final trist però més o menys «edificant», i la sensació de trasbals que buscaven provocar alguns drames romàntics. I és que la voluntat de recuperar la funció catàrtica de la tragèdia es concretava en el cop d'efecte final, de gran teatralitat, que servia per subratllar el que Aristòtil anomenava la «catàstrofe».

En l'obra de Guimerà trobem l'alternança dels dos tipus de finals, el que podríem anomenar melodramàtic i el que, seguint les teoritzacions de Victor Hugo, pretenia explotar la bellesa d'allò horrible. Òbviament, aquest és el final que caracteritza els textos que el nostre autor va batejar com a tragèdies, amb alguna excepció. Vegem-ho.

El final de *Gal·la Placídia* (1879), la seva primera tragèdia, presenta la protagonista literalment esquarterada

pels seguidors de Sigeric, que culmina així la seva venjança. L'escena és d'una teatralitat remarcable, amb Placídia provocant els seus assassins:

PLACÍDIA: Me teniu por? Aquí totes les armes!

(Los soldados se precipiten sobre d'ella amagant-la a la vista del públic. Teló ràpid sentint-se un xiscle agut de Placídia.)

(GUIMERÀ, À. *Obres completes*, vol. I, pàg. 112.)

La força dramàtica de la situació es veu clarament subratllada pel crit que està destinat a fer esgarriar l'espectador. Un espectador que, a més, s'enfronta a la imatge d'un univers regit per la injustícia, en què el desig de venjança triomfa per sobre de l'amor i del reconeixement de l'altre. A *Judit de Welp* (1884), la seva segona tragèdia, trobem també un desenllaç impactant que ens mostra la imatge d'un món en què els innocents poden veure's destruïts pel destí. Així, en la darrera escena, Carles assassina Bernard i, quan aquest encara agonitza, s'assabenta que es tractava del seu pare. Novament els crits contribueixen a

reforçar l'espectacularitat de la situació, en la qual no falta la fossa on Carles ha empès Bernard i de la qual surten els crits de moribund, que els monjos intenten ofegar cantant el *De profundis*. Gisembert, el desig de venjança del qual ha desencadenat la tragèdia, contempla l'escena horroritzat. Les imatges i els sons han de contribuir a commoure l'espectador, i aquí cal elogiar el gran sentit dramàtic de Guimerà, que acaba el text amb la següent acotació:

(Al caure la llosana de la fossa, els cavallers i els monjos, aterrits per la catàstrofe, i per la folla desesperació del Rei, s'allunyen barrejats i confusament cap al fons; els cavallers parlant baix i fent cruixir amb el refrec lleugerament les armes; els monjos cantant també a mitja veu el "de profundis". A l'anar a caure el teló comença a aparèixer pel temple la caixa mortuòria de Brunegilda, coberta de draps riquíssims, enmig dels últims monjos; i es tornen a sentir les campanes. Gisembert deurà estar col·locat darrera els cavallers, no deixant-se veure fins el moment que parla. Des de que cau la

llosana fins a l'acabament de l'escena té d'anar molt de pressa.)

(GUIMERÀ, À. *Obres completes*, vol. I, pàg. 210.)

Fixem-nos en el detall del «refrec» de les armes, la combinació amb el cant dels monjos, els murmuris dels cavallers i el so de les campanes amb la imatge entre solemne i terrible del taüt de Brunegilda, una altra de les víctimes innocents de l'obra. Són finals que, com el de *Rei i monjo* (1889) o *L'ànima morta* (1892), pretenen trasbalsar l'audiència, i és justament per això que l'autor busca condensar el patetisme en unes situacions en què els sons, els crits i les imatges tenen més força que les paraules. Recordem, per exemple, l'acabament de la primera de les dues obres esmentades, en què Guimerà plasma clarament la imatge característica de la Pietat, amb la mare que té a la falda, a banda i banda, els dos «fills» morts:

(Ximena està asseguda en un graó del fons de l'escena amb son fill mort al costat, que té el cap apoiat en un de sos genolls. Ramir després de besar Agnès la llença als braços

de Ximena, que fa una forta riallada abraçant als dos cadavres com si fossen dos nens. El rei corre a la clausura tancant al seu darrera la porta que ressona lúgubrement.)

(GUIMERÀ, À. *Obres completes*, vol. I, pàg. 533)

La riallada macabra, com el crit de Placídia, marca un punt de màxima intensitat dramàtica que es reforça amb el so llòbrec de la porta del monestir. La sensació d'horror que podien produir aquests finals es veia clarament potenciada, com ja he apuntat, pel fet que mostren un món injust on triomfa la fatalitat sense que els protagonistes puguin obtenir cap victòria de la seva voluntat. En canvi, en els dos drames en prosa més famosos de l'autor: *Maria Rosa* i *Terra baixa*, la mort amb què es tanca l'obra és sentida com un acte de justícia per part del públic, que fins i tot hi pot arribar a veure un final feliç.

El caràcter més clarament naturalista d'aquests textos comporta que la teatralitat del desenllaç sigui més continguda, tot i que és igualment efectiva a l'hora de commoure l'auditori.

La lluita cos a cos de Manelic amb Sebastià en presència de Marta, o la tensió que es produeix en la penúltima escena de *Maria Rosa* entre els dos noucasats, aconsegueixen crear en l'espectador la sensació d'enjòlit que s'intueix que es resoldrà amb la mort de l'oponent del protagonista.

A *Terra baixa*, a més, hi apareix aquest sentit del macabre de les primeres tragèdies en el moment en què Manelic mata Sebastià:

«Té, more't, i more't de cara an ella! (Llençant-lo de cara a la Marta.)»
(GUIMERÀ, À. *Obres completes*, vol. I, pàg. 1426).

Per altra banda, la imatge de Marçal aferrant-se a les faldilles de Maria Rosa en la seva agonia és d'un patetisme considerable, alhora que tradueix en una imatge la dependència autodestructiva del seu amor per la protagonista. En ambdues obres, els tres personatges que integren la situació de triangle són presents en el desenllaç. A *Terra baixa* de manera explícita i a *Maria Rosa* de manera implícita, ja que el vi que embriaga

Marçal està barrejat amb la sang d'Andreu. La seva presència plana al llarg de l'obra i va fent-se més tangible a mesura que s'acosta el desenllaç. D'una manera semblant, al tercer acte de *Terra baixa* l'ombra de Manelic sembla amagar-se a cada racó fins que es materialitza per desafiar Sebastià, un Sebastià que ja ha estat vençut pel desamor de Marta. Així doncs, sense recórrer a l'efectisme característic de la dramaturgia romàntica, Guimerà assoleix l'objectiu d'impressionar l'espectador amb uns finals que ens presenten els presumptes botxins com a víctimes d'una passió que han estat incapaços de controlar i que els acaba destruint.

La intensitat dramàtica no depèn ja de la truculència de la situació com en les primeres tragèdies, però l'efecte que produeix en el lector/espectador és encara més forta, pel fet que tant els personatges com la trama resulten més versemblants, més propers. Si en les obres en vers la paraula tenia com a funció subratllar el patetisme de l'escena, en aquests drames són els mots dels protagonistes els que contribueixen a crear el clí-

max dramàtic. Fixem-nos en com s'inicia l'escena del combat a mort entre Manelic i Sebastià:

SEBASTIÀ: És que jo també sé matar homes!

MANELIC: I jo llops! Aquí la tens a la Marta! No la volies? Aquí la tens! A endur-se-la el que puga, que amb sang se guanya! (*Traient-se un ganivet*).

(GUIMERÀ, À. *Obres completes*, vol. I, pàg. 1426)

Aquestes provocacions que es llencen l'un a l'altre contribueixen a crear la tensió que anuncia la imminència d'un desenllaç tràgic. La teatralitat de la situació no es basa en l'impacte sensorial, sinó en el psicològic. A diferència de finals com el de *Judit de Welp*, aquest és d'una economia de recursos extraordinària, en té prou a presentar-nos dos homes disposats a tot i un ganivet. Com a *Maria Rosa*: la protagonista que vol arrencar la veritat a Marçal i el ganivet que agafa de la taula en què han celebrat el banquet de noces. I després, en ambdós casos, un final obert. Què serà de Manelic i Marta, o de Maria Rosa un cop Sebastià o Marçal han estat assas-

sinats? És evident que en un cas i en l'altre els protagonistes queden alliberats, però el llast del crim els marca.

A diferència de l'alliberament experimentat per Nora a *Casa de nines*, d'Ibsen, els protagonistes guimeranians han d'enfrontar-se amb les conseqüències dels seus actes, és a dir, es converteixen en fugitius de la justícia. El preu que paguen per la seva emancipació és massa car. Si en l'obra de l'autor noruec la protagonista acaba exercint la seva llibertat i assistim al triomf de la seva voluntat, no passa el mateix amb Maria Rosa, a qui la recerca de la veritat i la lluita amb la passió que no vol reconèixer porten a un procés d'autodestrucció. Matant Marçal mata aquella part d'ella mateixa que se sent inevitablement atreta per ell. Que tot plegat hagi de passar al mateix lloc en què conegué el seu primer marit i que el vi amb la sang de l'Andreu serveixi de desencadenant de la confessió de Marçal suposen un grau de fatalitat que allunya el text de Guimerà de l'obra d'Ibsen, en la qual, en el fons, trobem un missatge optimista: l'individu pot afirmar-se malgrat els condicionaments de l'en-

torn. El futur dels personatges guimeranians que protagonitzen aquests dos drames és més incert i més fosc que el de Nora.

El mateix es pot dir a propòsit de Jon a *Sol, solet* (1905). El final de l'obra ens el presenta fugint amb el seu fill cap a una vida nova, lluny de la dona que l'ha enganyat, però després d'haver mort el seu rival. Com a *Terra baixa*, la fugida té l'aparença d'un desenllaç feliç, però el protagonista ha hagut de recórrer al crim. La violència que porta a l'homicidi permet relacionar els finals d'aquests textos amb la voluntat de trasbalsar l'espectador a què m'he referit en parlar de les tragèdies romàntiques, encara que en aquests casos els trasbalsament pugui tenir més de psicològic que d'emocional.

En contrast amb aquests desenllaços poc o molt tràgics destaquen els que he anomenat finals melodramàtics, en què la mort del protagonista busca desvetllar la compassió de l'espectador pel gest exemplar de renúncia que el cor accepta amb admiració. La primera mostra d'aquest plantejament la

trobem a *El fill del rei* (1886). El protagonista se sacrifica, assumint el seu destí: malgrat ser l'hereu del monarca, no podrà regnar ni casar-se amb Tèudia. La seva condició de joglar deforme li ho impedeix. Guimerà se serveix del recurs utilitzat per Victor Hugo consistent en la contraposició entre la bellesa «de l'ànima» i la bellesa física. La mort és clarament exemplar i suposa l'afirmació d'uns valors que la col·lectivitat hauria de fer seus. En la mateixa línia cal situar els finals d'obres com *En pólvora* (1893) o *La festa del blat* (1896), en què l'agonia dels personatges principals en braços del cor facilita el discurs didàctic sobre la reconciliació entre les classes socials. Així, en el darrer d'aquests drames, Jaume diu: «Ensenyem d'estimar als que no en saben!» (GUIMERÀ, À. *Obres completes*, vol. I, pàg. 1383) i mor amb un somriure als llavis.

La idea de reconciliació és present també en d'altres obres que comparteixen aquest tipus de desenllaç. A *La pecadora* (1902), Daniela redimeix les seves culpes i es reconcilia amb la gent que l'odiava d'un mane-

ra semblant a com la mort de Niceta a *Sainet trist* (1910) provoca l'abraçada entre els dos rivals que la pretenien. La imatge de la primera acostant-se al bressol en la seva agonia o de la segona aixecant-se mig cega fins a caure morta de cara al públic busquen més entendre l'auditori que no pas trasbalsar-lo. L'acceptació beatífica de la mort per part de les dues és presentada com una actitud que ha de ser objecte d'admiració, en la mesura que és fruit de l'assoliment de la pau i l'estabilitat emocional que els dóna l'amor: a les antípodes, doncs, del final de *La filla del mar*, amb el suïcidi de l'Àgata com a acusació directa a la col·lectivitat que no l'ha sabut acceptar.

Tan fort era l'impacte d'aquest desenllaç que la companyia Maria Guerrero va optar per canviar-lo en les seves gires. I és que, probablement, de tots els finals guimeranians, és el que conté més càrrega tràgica. No té la truculència o l'espectacularitat plàstica dels de les primeres tragèdies, no presenta tampoc cap acte de justícia reparadora com hem vist que es dóna a *Terra baixa* o a *Maria Rosa*, ni pretén

provocar la llagrimeta de commiseració com en els textos més melodramàtics. La sensació que rep l'espectador és que no hi ha possibilitat que l'amor pugui redimir res, només hi ha la radical soledat de l'individu, atret fatalment per la mort. Recordem que al primer acte la protagonista ens explica que ha caigut a l'aigua quan ha pretès fitorar un peix gros que es volia menjar un parell de peixos més petits. Un fet premonitori que contribueix a crear la sensació de fatalitat. Em sembla que Guimerà mai no va estar tan a prop de la veritable tragèdia com en aquesta obra.

***Ramon Bacardit és especialista**
en l'obra d'Àngel Guimerà.
Ha tingut cura, amb Miquel M.
Gibert, del volum «El debat teatral
a Catalunya. Antologia de textos
de teoria i crítica dramàtiques»
(2003)*